

sido judeo-cristiano. Pero también podría leerse una vez más el poema en infecto, en inmanencia: en cuanto ser completamente pasivo, y condenado a muerte por el mero hecho de haber nacido y existir, el Yo constata que él se está yendo, que todo cuanto hace (pasar, sentarse, dar, expresar, hacer, poner, pasar) no es sino un irse yendo, un irse acabando, sin poderse sentar nunca, sin poder llegar a coincidir consigo mismo. Desdoblándose en su propia y viva enunciación y en el enunciado de su irse acabando, el YO está mirándose como en un espejo, y viendo simultáneamente cómo él mismo, preñado de su condición de hombre y de su destino de cristo, acaba de pasar, o está acabando de pasar.

El poema de Vallejo cumple con la función esencial del arte: lo que se llama un efecto acumulativo, la coincidencia y fusión de cuantas lecturas e interpretaciones puede abarcar el receptor, y suscitar la letra del texto. Otro poema, «Poema para ser leído y cantado», parece ostentar la misma estrategia del cúmulo de sentidos y significados:

Sé que hay una persona
que me busca en su mano, día y noche,
encontrándome, a cada minuto, en su calzado.
¿Ignora que la noche está enterrada
con espuelas detrás de la cocina?

*Sé que hay una persona compuesta de mis partes,
a la que integro cuando va mi talle
cabalgando en su exacta piedrecilla.
¿Ignora que a su cofre
no volverá moneda que salió con su retrato?*

.....

Y son muchos los versos y estrofas en que se da un desdoblamiento del YO poético.

El poema que acabamos de analizar no es más que un caso particular de la asombrosa potencia integradora de la poética vallejana: todos los textos están preñados de inter o transtextualidad; todos los textos están llenos de la total historia del discurso poético; pocos ostentan con tanto vigor y tanta complejidad la presencia y la validez simultáneas de los sentidos construidos por los textos ajenos integrados por el poema y por el texto del propio poema. Vimos como los sintagmas *el que vendrá, el que vino en un asno, el infame paquidermo*, por ejemplo, funcionan como verdaderos nombres *propios* que nombran a unos seres determinados, por medio de una propiedad particular que los identifica. Y nos fue necesario volver a las Escrituras para comprender cada uno de los sintagmas. Ahora bien, sin desasirnos del punto de apoyo semántico de la Biblia y de los Evangelios, sin abandonar pues, la interpretación por medio de un texto exterior al poema pero integrado por él, nos hemos dado cuenta de que las particularidades así enunciadas, lejos de aplicarse a un ser único, podían en virtud de leyes poéticas específicas, intrínsecas, caracterizar a cualquier individuo, e incluso a la primera persona. En efecto, un destino común asemeja a cualquier individuo y a la primera persona, a la figura arquetípica y mítica del Hijo, nacido para ser sacrificado y morir. Las propiedades particulares se convierten ahora en propiedades compartidas, comunes, y los que llamábamos, hace poco, «nombres propios», vemos que son en realidad, tal y como los actualiza el poema, nombres comunes: comunes por aplicarse a todos pero nombrando una cualidad bien definida, particular, específica, como suelen hacer los nombres propios.

Es dialéctica y es marxista la poesía de Vallejo por esa tensión, ese esfuerzo constante de integración del pasado por el presente, de sus contextos por el texto y de la trascendencia por la inmanencia. Todo co-existe en un poema vallejiano, todo es co-presente, y el sentido global nace de la permanencia de los significados distintos y a veces conflictuales convocados por el texto. Si *social* significa en los escritos teóricos de Vallejo (cf. *supra*): *común a todos*, entonces comprendemos que en «El duelo entre dos literaturas» (*El arte y la revolución*, ed. cit., p. 97), Vallejo defina así la literatura «proletaria»:

¿Cuáles son los más saltantes signos de la surgente literatura proletaria? El signo más importante está en que ella devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substratum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanos y humanas.

Uno de los procedimientos capaces de devolverles a las palabras su *contenido social universal* consiste precisamente en hacer de cada nombre común un nombre propio, que con toda propiedad y plenamente nombre seres y objetos por sus propiedades inconfundibles, y en hacer de ciertos nombres propios nombres comunes o universales, capaces de nombrar (por la particular propiedad que definió a un ser único) a todos sin excepción.

En un texto fundamental (*El arte y la revolución*, p. 65), Vallejo parece definir su propio trabajo poético, pero aplicando su análisis a «Mi retrato a la luz del materialismo histórico»:

Un retrato ha de contener en esencia a una vida, es decir, *la personalidad infinita, la figura pasada, presente y futura, en fin, el rol integral de una vida*. El artista hurgará el misterio de esa vida, *descubrirá su sentido permanente y cambiante* de belleza y lo hará sensible en líneas, colores, planos, movimientos, masas, direcciones. Un retrato es, pues, la revelación de una vida, de principio a fin de trayectoria. *Un retrato es dato de oráculo, cifra de adivinación, explicación del misterio, excavación de la fábula.* [...]

Pero la creación del retrato, como todas las creaciones, tiene su heroicidad. *Esta heroicidad radica en una lucha entre el infinito de un ser o sea su carácter, que es descubierto y revelado por el artista, y la ubicación de ese ser en un espacio y tiempo circunstanciales.* [...]

La tensión entre el *carácter* (general) y el *parecido* (circunstancial) la resuelve dialécticamente la armonía del retrato. En materia de discurso poético, la tensión entre lo universal y lo particular histórico, la resuelve también dialécticamente Vallejo haciendo funcionar los nombres propios como nombres comunes, y los comunes como nombres propios, y en el poema analizado, haciendo entrar en conflicto a nivel morfosintáctico, léxico y semántico, inmanencia y trascendencia y acabando por hacer que la inmanencia integre la trascendencia sin anularla.

La conclusión está a cargo de un elemento del arsenal vallejiano del trabajo poético que todavía no hemos mencionado: el trabajo métrico.

La literalidad textual construye una armonía endecasílabo con rupturas, ya que el poema cuenta: un trisílabo, catorce endecasílabos, dos dodecasílabos, dos versos de catorce sílabas, y uno de quince.

La versión primitiva del poema (ed. F. Martínez García) presentaba una segunda estrofa de tres versos, en vez de la estrofa actual de cuatro versos:

Acaba de sentarse más acá, casi en mi alma
 el que vino en un asno á enflaquecerme;
 acaba de sentarse, de pie, lívido.

y una última estrofa de tres versos, como las demás (cf. *supra*) en vez de la estrofa conclusiva de un verso que conocemos por la versión definitiva.

En ambas versiones, la armonía endecasílaba forma la trama «numerosa» (según la adjetivación gongorina), métrica y rítmica del texto, pero con alteraciones decisivas. He aquí el esquema métrico del texto:

1. ^{er} v.	11	— / ' — — / ' — — / ' (—)	2-6-10 (agudo)
2. ^o v.	3 + 11	proscrito — — / ' — — / ' — — / ' —	3-6-10
3. ^{er} v.	11	— / ' — — / ' — — / ' —	2-6-10
4. ^o v.	11	— / ' — — / ' — — / ' (—)	2-6-10 (agudo)
5. ^o v.	11	— / ' — — / ' — — / ' —	2-6-10
6. ^o v.	11	— — / ' — — / ' — — / ' —	3-6-10
7. ^o v.	11	— / ' — — — — — — —	2-6-10
8. ^o v.	12	— / ' — — / ' — — / ' / ' —	2-5-9-11
9. ^o v.	11	— — — — / ' — — — / ' —	5-10 (galaico-antiguo)
10. ^o v.	11	— — — / ' / ' — — / ' —	4-6-10
11. ^o v.	3	— / ' —	
12. ^o v.	11 + 3	— — / ' — — / ' — — — / ' —	lejanas 3-6-10
13. ^o v.	11	— — / ' — — / ' — — / ' —	3-6-10
14. ^o v.	11 + 4	— (//) / — / ' / (//) / — / ' —	que le tocan (2)-5-(7)-10
15. ^o v.	11	— — / ' — — / ' — — / ' —	3-6-10
16. ^o v.	11	— — — / ' — — / ' / ' —	4-8-10
17. ^o v.	11	— / ' — — / ' — — / ' —	2-6-10
18. ^o v.	11	— — / ' — — / ' — — / ' —	3-6-10
19. ^o v.	11	— — — / ' / ' — — / ' —	4-6-10
20. ^o v.	12	— / ' — — / ' — — / ' / ' —	2-6-9-11

El esquema muestra con claridad que, además de los catorce endecasílabos manifiestos e indiscutibles, otros tres se esconden, clandestinos, en los versos de catorce y quince sílabas. En esa clandestinidad del endecasílabo reside, en *Poemas Humanos y Española, aparta de mí este cáliz*, la aportación más decisiva de César Vallejo al arsenal del trabajo métrico y poético.

En efecto, los dos poemarios póstumos se caracterizan globalmente por la constante endecasílabo (aunque el endecasílabo no es el único metro utilizado, y compiten con él el octosílabo y más aún el heptasílabo). Esa constante se puede definir como acatamiento al pasado clásico de la escritura poética. En el poema analizado, se mantienen ritmos heroicos (2-6-10), melódicos (3-6-10) y sáficos (4-6/8-10), con una regularidad

y constancia notables, y junto con ellos, se encuentran dos endecasílabos a la francesa (agudos) y otros de acentuación (2)-5-(7)-10, ó 5-10, que los definen como endecasílabos modernistas, ya que el patrón galaico-antiguo viene a ser un marco susceptible de recibir acentuación nueva, sin que el endecasílabo pierda su identidad. Tampoco la pierden cuando se le añaden sílabas (tres o cuatro, en el poema), y el esquema muestra que, exceptuados los dodecasílabos legítimos (el verso octavo y el último), el poema ostenta *endecasílabos compuestos*, y no tetradecasílabos ni pentadecasílabos. Esos endecasílabos compuestos constan de un endecasílabo legítimo (2.º v.: 3-6-10; 12.º v.: 3-6-10; 14.º v.: 5-10, o mezcla de ritmos, 2-5-7-10) al que se le añaden sílabas suplementarias, agrupadas en palabras: *proscrito, lejanas, que le tocan*. Esas palabras quedan aisladas del endecasílabo, y se pueden separar de él, sin merma de su coherencia sintáctica ni semántica. Ese tipo de endecasílabo, digamos *extensible*, ya que permanece autónomo en cuanto metro-patrón, alcanza su pleno desarrollo en *España, aparta de mí este cáliz*. En «Himno a los voluntarios de la República», se puede observar una como compensación silábica de un verso a otro, en la base de una repartición métrica en heptasílabos y endecasílabos *extensibles*:

11	¡Muerte y pasión de paz, las populares!
11 + 4	¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!
7 + 11	Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos
11	y de llave las tumbas en tu pecho,
7 + 11	tu frontal elevándose a primera potencia de martirio.

El trabajo dialéctico consiste en lograr que no se pierda de vista el material métrico heredado, la materia prima del heptasílabo o del endecasílabo (a veces violentamente desunidos, pero reconstructibles de un verso a otro), disimulándola y transformándola de tal modo que la integre un verso nuevo, que no sea clásico completamente, ni tampoco versículo total, y sin embargo ostente el patrón bíblico y el clásico, en un metro de factura nueva y específicamente vallejana. El propio Vallejo da testimonio de ese trabajo, y de manera diversificada. Por ejemplo, aparecen en *Trilce* poemas en «prosa», mientras que todos los llamados *Poemas en prosa* no se declinan en prosa sino también en verso. Y siguen presentes a la memoria los endecasílabos famosos de «Piedra negra sobre una piedra blanca»:

Jueves será porque hoy jueves que *prosa*
 esos versos, los húmeros me he puesto
 a la mala, ...

así como la invocación de «Telúrica y Magnética»:

¡Oh campo *intelectual* de cordillera,
 con religión, con campo, con patitos!
 ¡*Paquidermos en prosa cuando pasan*
 y en verso cuando páranse!
 Roedores que miran con *sentimiento judicial* en torno!
 ¡Oh *patrióticos asnos* de mi vida!
 ¡*Vicuña*, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

Con la elección de *versículos modernos* (cf. la edición de *Poemas Humanos* por F. Martínez García, pp. 164-165, a propósito de / *En suma, no poseo para expresar mi vida* /:*

* [...] Dado el carácter formal del texto, lo he numerado por versículos o partes...

y de patrones clásicos, *compuestos o extensibles*, Vallejo puede afirmar que maneja una indumentaria métrica que le permite resistir el fluir temporal y la muerte ineluctable:

incógnito atravieso el cementerio,
tomo a la izquierda, hiendo
la yerba con un par de endecasílabos,
 años de tumba, litros de infinito,
 tinta, pluma, ladrillos y perdones.
 «Quédeme a calentar la tinta...»

La permanencia a la superficie del poema de cuanto constituye el patrimonio de la humanidad: cementerios, tumba, infinito en litros, ideología socialista y marxista, poesía, trabajo y útiles del escritor, materia prima del obrero y del albañil, caridad y perdón cristianos, otra vez es muestra de una poética integradora. Caso particular de tal poética, la métrica vallejiana se remonta a sus étimos más remotos y fundamentales y los sigue ostentando: versículos bíblicos y metros clásicos españoles, pero también la historia ulterior del verso, modernista y post-modernista, y la doble declinación del discurso literario, en verso y en prosa. Operativamente, late dentro de la métrica vallejiana la trayectoria total de la declinación del discurso poético. Resultativamente, la declinación vallejiana del discurso poético se inscribe en la modernidad más contemporánea, por ostentar precisamente la permanencia de los étimos y la inconfundible creación original suya.

Así como el «taller» métrico de Vallejo inventa una indumentaria capaz de integrar y ostentar sintéticamente el pasado total y el presente más actual de la declinación en verso, así el arsenal de su trabajo poético elabora, poniéndolo a la vista, el rescate y el análisis de la historia del lenguaje y de la escritura. El resultado de ello no es ningún tratado teórico de lingüística poética, sino una construcción originalísima que, análoga al «realismo de concepción»¹⁵ de la pintura contemporánea, concierne la actividad más abstracta del pensamiento humano, inmersa siempre en el estar cotidiano, en un aquí y un ahora históricamente particulares y humanamente universales.

Nadine Ly

¹⁵ Fernand Léger, «Fonctions de la peinture, Médiations, n.º 35.

